

Christine Morgenroth
Michael Stoeber



Erläuterungen
zur Serie
short cuts

1996-1999



Die Homogenität des Heterogenen

Michael Stoeber zur Serie

short cuts

2 → 6

Stereotyp und Rolle

Christine Morgenroth zur Serie

short cuts

7 → 10

Die Homogenität des Heterogenen

Michael Stoeber zur Serie *short cuts*

Schon in der Manier ihrer Verfertigung zeigt sich die Allianz des Heterogenen, das aufeinander Beziehen des Beziehungslosen, die Zusammenführung eines eigentlich nicht Zusammengehörigen.

Diese Allianz des Heterogenen zeigt sich in der Verfertigung der Werke, wenn Eeckhout seine Bilder einerseits am Computer generiert oder verfremdet, und wenn er sie andererseits in einem ganz traditionellen, uralten Medium der Kunst ausführt: der Malerei.

Wir sehen Comicfiguren, die sich furiose Argumentationsgefechte über Stellenwert und Bedeutung moderner Kunst liefern. Wir sehen konstruktive Bilder, wie wir sie von Mondrian kennen und organisch gestimmte Arbeiten à la Jean Arp. Wir sehen Streifenbilder, wie sie, beeinflusst von Jasper Johns und Elsworth Kelly, in den siebziger Jahren wichtig waren oder unregelmäßige Gitter- und Rasterbilder à la Günter Förg.

Nur Eeckhout geht es nicht um den Künstler, sondern er will mit seinen Bildzitat in erster Linie das Genre, das Gestaltungsparadigma in Anschlag bringen. Ihn interessieren nicht die unterschiedlichen künstlerischen Temperamente, sondern der disparate Reigen unterschiedlicher ästhetischer Programme und Doktrinen, die das Gesicht des Zwanzigsten Jahrhunderts geprägt haben.

In dem „sowohl - als auch „, das hier mitschwingt, erkennen wir bereits die Signatur der neuen Werkserien von Jan Eeckhout. Sie erschöpft sich nicht im Zitat der das letzte Jahrhundert bestimmenden Kunststile. Sie greift auch tief in den Fundus populärer Bilder und Bildmythen, wie sie uns tagtäglich in Zeitungen und Zeitschriften, Werbebroschüren und Comicheften begegnen.

Dieser Domestizierungsversuch der disparaten Bilderfluten hält sich nicht bei den großen Brüchen unterschiedlicher Gestaltungs-codes auf, sondern schafft eine verbindliche Struktur, in der die disparaten Formen, Sujets und Bilder aufgehoben werden. Aufgehoben nicht im Sinne einer Auslöschung, sondern im Hegel'schen Sinne des Bewahrens und auf eine höhere Ebene Hebens.

Durch identische Bildformate und durch das gemeinsame, wenn auch unterschiedliche agierende Medium der Malerei schafft Eeckhout seinen heterogenen Bildern einen homogenen Rahmen.

Diese Homogenität löst die vielen, in der Geschichte der Ästhetik des letzten Jahrhunderts sich kämpferisch gegenüberstehenden Positionen mit Leichtigkeit auf im Sinne eines demokratischen und partizipatorischen Miteinanders.

Dennoch ist das Nebeneinander der heterogenen Motive und Bilder alles andere als beliebig.

Paul Feyerabends Befund des „anything goes“ zur ästhetischen Situation der Moderne wird von Jan Eeckhout konterkariert durch präzise formale Strukturen. Vertikale Streifen stehen neben horizontalen Staffelungen, pastose gegen lasierende Malerei, expressive Pinselschwünge gegen beruhigte Flächen, stark farbige Malerei gegen monochrome Bilder, gestochen scharfe Motive gegen Unschärfen und Weichzeichnung, konstruktive gegen organische Sujets, Fabel und Fiktion gegen Normalität und Alltag.

Man könnte mit der Aufzählung von Gegensatzpaaren und auseinander stehenden, „disparaten“ Wirklichkeiten beliebig so fortfahren, um am Ende eines zu Erkennen:

Die Wahrheit ästhetischer Setzung ist nie das gut Gemeinte, sondern nur das gut Gemachte. Es geht nicht um Idee und Ideologie, sondern um Form und Formulierung. Insofern heben sich die unterschiedlichen Paradigmen, die Jan Eeckhout zitiert, auf in der Einheit gelingender Gestaltung.

Was verbindet Superboy und ein Streifenbild? Die Frage stellt sich, denn die Bilder hat ihr Autor auf Stoß gehängt als Diptychon, somit ihre Zusammengehörigkeit demonstrierend.

Diptychen, Triptychen und Poliptychen, also Zwei-, Drei und Vieltafelbilder haben eine große Tradition in der Malerei. Sie kommen dort zum Einsatz, wo ein Bild nicht mehr ausreicht, um eine Geschichte zu erzählen, also vor allem in der religiösen Malerei und in der Historienmalerei. Die Geschichte

des Passionsweges Christi machte so viele Bilder nötig, wie der Herr an Leiden auf seinem Kreuzweg zu erdulden hatte.

Was also verbindet Superboy, der als Superman zum Retter der Welt bestimmt ist, mit dem Bild einer Vielzahl von vertikalen Streifen, die aussehen, als handele es sich bei ihnen um die Darstellung eines Negativfilmes, der in die strahlende Farbe eines warmen Oranges getaucht wurde?

Offensichtlich keine kohärente Erzählung. Oder vielleicht doch? Die beiden Bilder haben, wie es bei einem Zweitafelbild auch nicht anders sein kann, einen gemeinsamen Titel: „Sorry“- Tut mir leid. Offensichtlich eine Bemerkung von Superboy, der sich für etwas entschuldigt. Bei wem? Bei uns? Wofür müsste er sich entschuldigen, wenn nicht dafür, seine Mission nicht erfüllt zu haben?

„Sorry“ ist das Einbekennen eines Scheiterns. Betrachten wir den vergangenen wie den gegenwärtigen Zustand unseres Planeten, haben sich Superboy und Superman offensichtlich bei der Rettung der Welt verhoben. Keiner von uns wird sagen wollen, dass hienieden alles zum Besten bestellt und geregelt ist.

Was aber hat diese inhaltliche Bestimmung, die Thematisierung eines Scheiterns, mit dem zweiten Bild gemein? Bevor wir uns einer inhaltlichen Antwort zuwenden, schauen wir auf die Form, um zu sehen, ob es Gemeinsamkeiten und Unterschiede gibt zwischen den beiden Bildern und von welcher Art sie sind. Dabei erinnern wir uns an das alte, schöne und immer wieder wahre Wort von Gottfried



Benn zum Status der Kunst: „Die Kunst ist Form, oder sie ist nicht.“ Offensichtlich gibt es zwischen den beiden Bildern eine fruchtbare Spannung, die ebenso von Gemeinsamkeiten wie von Kontrasten und Widersprüchen lebt.

Auf der Ebene der Farbe spannt sich ein Komplementärkontrast vom kalten Blau des Himmels über Superboys Kopf hin zu dem warmen Orange der Streifen. Die unterschiedlichen Farbtemperaturen verbinden sich mit weiteren koloristischen Oppositionen: Superboy ist in Öl gemalt, die Streifen in Acryl, das eine Bild ist glänzend, zum Teil reliefartig pastos und in Ansätzen beinahe haptisch gemalt, das andere lasierend, stumpf und glatt.

Die grünschwarzen Konturen und Flächen im Superboy-Bild wirken wie ausgeblutet. Sie erinnern an einen Fehldruck, bei dem die Farbe nicht gut haftet. Der piktoriale Kunstgriff verweist auf die Herkunft des Sujets aus den Printmedien.

Die Farbe der Streifen dagegen ist satt und leuchtend. Während das konkrete Bild von Superboy sich so entwirklicht, gewinnt das abstrakte Bild der Streifen durch seine präsente Textur an Wirklichkeit.

Kohärenzen in Ähnlichkeit und Differenz beobachten wir ebenfalls auf der Ebene der Form. Das Gesicht von Superboy wird als Doppel dargestellt, als handele es sich um eineiige Zwillinge oder um den Helden und sein Double oder um Superboy und seinen Klon.

Das Motiv der Wiederholung bestimmt auch das

Bild der Streifen, ja, es lebt in Rhythmik und Struktur geradezu von dem Prinzip der Iteration. Die Wiederholung ist eine alte rhetorische Figur. Im Kanon der Rhetorik wird ihre Funktion dahingehend bestimmt, dass sie gebraucht wird, um Wichtiges hervorzuheben.

Bei Eeckhout inflationiert die Wiederholung eher ihren Gegenstand. Die Wirkungslosigkeit, das Scheitern Superboys wird durch seine Verdoppelung im Bilde noch unterstrichen. Und ist nicht auch das immer neue Auftauchen desselben Streifens ein Scheitern?

Sterben hier nicht das individuelle Thema und das singuläre Subjekt eine Art Wärme-oder Kältetod? Beobachten wir in der fröhlichen Farbwiederkehr der orangerotweißen Streifen nicht den Untergang des Einen und Unverwechselbaren in der Uniformierung seines massenhaften Auftretens?

Wir können es nicht mit Bestimmtheit sagen. In jedem Fall sehen wir, dass die Bilder sich nicht im Sinne einer linearen Erzählung organisieren, sondern durch das Ping-Pongspiel eines Hin und Her von Farbe, Form und Inhalt an Sinn und Bedeutung gewinnen. Es ist exakt das Zusammenrücken, die Nähe, was diese Bedeutung schafft.

Im Kontext des anderen Bildes ist das eine Bild stets mehr als für sich allein. Wir fragen: Nobilitiert das abstrakte das konkrete Bild oder trivialisiert das konkrete das abstrakte Bild (konkret hier natürlich verstanden im Sinne des Abbildhaften und nicht im Sinne der konkreten Kunst!).



Die Debatten der fünfziger Jahre fallen uns dabei ein mit dem alten Streit, was denn nun als Avantgarde in der Malerei zu gelten habe. Das Votum fiel damals mehrheitlich zu Gunsten der abstrakten Malerei aus, da sich die mimetische Kunst hatte in Dienst nehmen lassen von zwei autoritären Ideologien, dem Nationalsozialismus und dem Kommunismus, wobei sie nach herrschender Meinung ihre Glaubwürdigkeit verloren hatte.

Aber natürlich fällt uns auch ein, dass all diese Unterschiede nur ein Jahrzehnt später in der Pop art abgeschafft werden, dass die Grenzen zwischen high and low, zwischen ernster und unterhaltsamer Kunst fallen. Und nicht zuletzt deshalb fällt uns das ein, weil Eeckhouts Superboy-Motiv aus dem Themen- und Formenkanon der Popart stammt wie das Streifen Motiv aus dem Kanon der abstrakt seriellen Kunst und der Minimal Art.

Was ich hier am Beispiel des Diptychons zu demonstrieren versuche, die formale, farbliche und thematische Kohärenz des Zweitafelbildes durch Spiegelungen und Echos unterschiedlicher Art, lässt sich an allen Werken des Künstler in der Ausstellung nachweisen.

In dem Triptychon mit dem Titel „Wie sicher fühlst Du Dich“ formieren sich eine Tesafilmrolle, ein beklemmt schauendes Gesicht und ein Bergpanorama zum narrativen Syntagma, zur erzählerischen Sequenz. Sie verbinden sich zugleich zur Zitatfolge unterschiedlicher Genres (Landschaft, Porträt, Objekt) und unterschiedlicher Darstellungsmodi (neusachlich, impressionistisch, abstrakt-realistisch).

Die Titelfrage zieht sich mehr oder weniger durch alle Werke Eeckhouts und könnte durch folgende Fragen ergänzt werden: Wie sicher fühlt sich der Künstler in welcher Repräsentationsform?

Sind Bilder für den Betrachter verlässliche Garant der Wirklichkeit? Und wie sicher ist unser in der Weltsein? Nicht sehr, scheint das Werk zu sagen. Und mit einem ironischen Schlenker: Aber Gott sei Dank gibt es ja Tesafilm für alle Fälle. Auch wenn sein Kleben eher ein Simulation von Bindung ist als echte Verbindung.

Auch „Die kleine Familie: Ideal- und Wirklichkeitsannäherung“ synthetisiert disparate Bilder. Der junge John Wayne und die Renaissance-Madonna mit Kind bilden über die Zeiten hinweg ein Paar, wie es unterschiedlicher nicht sein könnte. Zugleich bringen sie perfekt klassische Stereotypen zum Ausdruck: der männliche Mann ist der Vater der kleinen Familie, und die Frau ist Mutter und Heilige und sonst nichts.

Das gestisch informelle Bild in der Mitte wirkt in dieser Allianz wie die berühmte Pfeife von Margritte: Ceci n'est pas une pipe. Das ist keine Pfeife, sondern nur das Bild einer Pfeife. Gott sei Dank, atmet man einmal mehr hörbar erleichtert, wenn auch leicht seufzend, auf: Hier geht es genauso. Wir sind ja in Gegenwart eines Zitat.

Das „storyboard“ aus sechs Bildtafeln bringt schon in seinem Titel den erzählerischen Willen von Eeckhout zum Ausdruck. Auch hier zitieren die Bilder unterschiedliche Mal- und Ausdrucksformen, die als shortcuts für sich stehen und zugleich ein Gan-



zes bilden. „Short cuts“ ist daher auch zu Recht der Obertitel dieser Ausstellung nach einem berühmten Episodenfilm von Robert Altman. Episoden, die sich am Ende ebenfalls zu einem Ganzen verbanden: zur Psychopathologie des amerikanischen Alltags.

Jan Eeckhout macht Kunst aus Kunst. Er ist, was man heute einen postmodernen Künstler nennt. Wir könnten ihn auch einen Postavantgardisten nennen. Er glaubt nicht mehr an künstlerisches Fortschrittsdenken, das sich in schöner Regelmäßigkeit im Abstand einiger Jahre vollzieht.

Er glaubt nicht an Innovation in dem Sinne, dass man als Künstler an neuen Stilen, Formen und Paradigmen arbeiten müsse. Sondern es reicht, was geschaffen wurde, einer kritischen Sichtung und Neudeutung zu unterziehen.

Das artistische Ausdrucksmittel par excellence der Künstler, die so argumentieren und arbeiten, ist die Collage. Die Collage, die unterschiedliche Stile und Themen, Mal- und Materialmittel, Zeiten, Orte und Personen in einem Bild zusammenzieht.

Bei Eeckhout vollzieht sich, wie wir hier sehen können, solche Verknüpfung regelmäßig über die Mehrtafelbilder. Aber er arbeitet auch in althergebrachter Manier an klassischen Collagen auf Papier, wie wir gleichfalls in dieser Ausstellung erkennen können.

Diese klassischen Collagen, Eeckhouts „True Comics“, seine wahren Comics, was schon im Ansatz gelogen ist, sind Manifeste. Ängste gehen in ihnen

um und die Frage, wie wir uns schützen können vor Faschismus und Fresssucht, vor Elitismus und Arroganz, vor Super- und Biedermännern.

In Umkehrung des klassischen Satzes von Karl Marx glaubt Jan Eeckhout nicht an die Veränderung der Welt, sondern an ihre Neuinterpretation. Das ist nicht wenig.

Stereotyp und Rolle

Christine Morgenroth zur Serie *short cuts*

Kurze Schnitte- so heißt auch ein Film von Robert Altman, der in verschiedenen Sequenzen aus dem us-amerikanischen Alltag die Psychopathologie dieser Gesellschaft darstellt und wie unter einem Brennglas sichtbar macht, was sonst unter dem Mantel von Routine und Alltäglichkeit sich gar nicht mehr der bewussten Wahrnehmung stellt.

Die short cuts also als Zitat, das auf einen anderen Künstler und auf eine andere Kunstform zurückverweist. Auch die ausgestellten Bilder sind Zitate, Tryptichon, Polyptichon... Tafelbilder, in denen aber keine Geschichten erzählt werden, die direkt aufeinander bezogen sind. Vielmehr werden Bilder von extremer Gegensätzlichkeit miteinander kombiniert.

Ein sehr formal-abstraktes, orangefarbene Streifen, die aussehen wie Negativ-Filme, nebeneinander aufgehängt und in Farbe getaucht. Daneben ein Comic-Kopf, ein junger Mann, gut aussehend, mit einer Träne auf der Wange- in doppelter Ausführung, Superboy, sich selbst ansehend, sein eigener Klon... gleiche Gesichter- gleiche Streifen das Gesicht in Öl, die Streifen in Acryl, der Auftrag der Farbe höchst unterschiedlich bei genauer Betrachtung...

Es verbindet sie ein gemeinsamer Titel: Sorry. Es tut mir leid - ja. wem denn und was überhaupt?? Reicht dieser kurze Kommentar aus, diese beiden

Bilder miteinander zu verbinden?

Zunächst ist die Wirkung verblüffend. Durchaus von hohem Reiz, jedoch weniger ästhetisch ansprechend als herausfordernd, der Frage nach dem Sinn dieser Kombination auf den Grund zu gehen. Comic als Kunstform (wie sie von Roy Liechtenstein z.B. gestaltet wurde) -gegen die völlige Abstraktion (der orangefarbenen Streifen) die in eigenartiger Rhythmisierung auf dem Weiß erscheinen.

Die Abstraktion kommentiert die Konkretion? Die Banalität der sich selbst verdoppelnden Comicfigur (Sorry, dass ich so profan bin) gegen den Purismus von Farbe und Form (Sorry, dass es so hohe Ansprüche in der Kunst gibt).

Der Kunstkritiker, der die einführende Rede hielt, gab sich als äußerst gebildeter Kenner der Szene und politisch denkender Mensch zu erkennen, er kritisierte die falsche Entgegensetzung von Sozialem und Kulturellem und verortete den Künstler in der Postmoderne, der nicht wie Marx die Veränderung durch Handeln und neues Denken in Angriff nimmt, vielmehr als Kommentator der vorgefundenen Verhältnisse auftritt und so dazu beiträgt, diese besser zu verstehen.

Und damit die Voraussetzungen verbessert, dass die Menschen Motive für ein veränderndes Handeln entwickeln.



Wozu regt diese Art der Kunstproduktion und Präsentation die Betrachterin an? Zunächst einmal zwingt sie umgehend zum Innehalten. Diese Kombination von Gegensätzlichem ist eine Provokation üblicher Sehgewohnheiten, hier werden keine Gefälligkeiten geliefert. Wer sich darauf einlässt, stößt sehr schnell an Grenzen des alltäglichen Verstehens.

Die Vereinbarung von Stilen, Formen, Aussagen, die eigentlich komplett entgegengesetzt sind“ eben als unvereinbar gelten, oder doch so wahrgenommen werden - in dieser Zumutung steckt der Kern.

Der Betrachter muss sich selbst vergegenwärtigen, mit welch profanen Bilderwelten der eigene Kopf bevölkert ist, wie durch die Beschleunigung von Informationen etwa auf dem Bildschirm nur der tägliche Nachrichtenüberblick präsentiert wird.

Die Struktur der Wahrnehmung beginnt sich an diese Überflutung mit bestimmten Reizen derart anzupassen, dass eine schnelle Schnittfolge (auf dem Bildschirm), in der ja beständig beliebige thematische Kombinationen aufeinander folgen, aneinander gereiht sind - das Normale ist. Die überschnelle Bewegung, die rasende Folge.

Hier nun scheint zunächst ein ähnliches Prinzip am Werk zu sein, Unvereinbares ist miteinander auf Stoss zusammengekommen. Jedoch nicht im blitzschnellen Fluss, sondern als Standbild. Die geronnene Folge - die zusammengeschossene Unvereinbarkeit.

Erst in dieser Erstarrung entsteht eine neue Bedeu-

tungsebene, durch Stillstellung gerät die Sprache des einzelnen Bildes in Kontakt zu der Sprache des anderen Bildes. Erst jetzt beginnen sie sich gegenseitig zu befragen und erst durch die Starre des im Augenblick eingefrorenen Ausdrucks - und der Ausdruck ist eben hier einer der zwangsweisen Vergegenständlichung, entsteht etwas einzigartig Neues.

Eine andere Bilderfolge -links der junge John Wayne in Grüntönen- in der Mitte ein wildes expressionistisches Farbgewirr in Grün und Orange, Urwald - Assoziationen in dickem Farbauftrag - und rechts eine Madonna mit dem Kind in Orange - eine Bilderfolge, in der mit den Stereotypen von Geschlechtersrollen gespielt wird.

Der Macho, cool und markant, ein Prototyp und ein Symbol der modernen Filmindustrie, derer überwiegend als Westernheld zur Verfügung stand, der einsame Cowboy und ewige Verfechter des Guten, mit schaukelndem Gang immer den Blick auf etwas in der Ferne am Horizont gerichtetes - so kennen wir ihn, so lieben oder verwerfen wir ihn.

Aber niemand, der ihn nicht kennen würde, dieser Ausdruck ist fester Bestandteil des Alltagsbewusstseins und seiner Bilderwelt. John Wayne als Prototyp des präfeministischen Männlichkeitsstereotyps.

Ihn hat man im Film selten mit Frauen gesehen, war er je in einen innigen Kuss versunken, zeigte er weiche Gefühle, war er in einem seiner Filme einmal verliebt? Einer wie er zeigte sich als der reine Mann, handfest, zupackend, einsam, ungebunden.

Daneben die Madonna mit dem Kinde, pure Hin-



gabe an Mütterlichkeit, in der europäischen Geschichte und Ikonographie als Ausdruck der reinen Frau, der Mutter als Heilige, die von Sinnlichkeit und eigenem Begehren befreite.

Gereinigte Frauengestalt, reine Zuwendung, Aufgehen in Beziehungsleben, die Mutter dieses Kindes lebt nur für das Kind. Kein Bezug auf das andere Geschlecht als sinnliches Gegenüber, als Ergänzung des eigenen Begehrens, als Pendant zur Bereicherung durch Verschmelzung erwachsener (gegengeschlechtlicher oder gleichgeschlechtlicher) Erotik.

Beide Bilder sind also in extremer Verdichtung eine Darstellung traditioneller Geschlechtsrollen - als Vorstellung, als Vorgabe, als normative Aufforderung.

Und welche Darstellung findet sich in der Mitte zwischen diesen beiden Bildern? Das Chaos, eine Explosion von archaischem Material, Farbe scheinbar gestaltlos und unvermittelt aufgebracht, wie im Rausch hingeworfen und vermischt. Mann und Frau - ist es das, was zwischen ihnen entsteht, wenn sie sich begegnen, sobald sie die sicheren Bezirke der unsinnlichen Stereotype verlassen. Wenn sie als Menschen von Fleisch und Blut, mit all ihren eigensinnigen und widersprüchlichen Ansinnen, Bedürfnissen und Vorstellungen sich tatsächlich begegnen, sich „erkennen“ wie die Bibel das so hinreißend ausdrückt.

Denn sie begegnen sich ja nicht als Prototypen, als Verkörperungen von Rollenvorschriften, sie begegnen sich als Begehrende, und diesem Erkennen

folgt zumeist auch ein erstauntes Innehalten: was heißt das jetzt? Weiche Möglichkeiten tun sich auf? Habe ich richtig verstanden? Geht es dem anderen genauso? Und was folgt daraus?

Die Antwort in diesem Triptychon gibt das mittlere Bild - es scheint das pure Chaos zu sein. Aber Liebe und Leidenschaft, die ja folgen, wenn das Erkennen sein darf, sind ja ein Ungestüm, Trieb und Antrieb und ein Umtrieb - wenn die Liebe explodiert, hat das keine wirkliche Gestalt, keine Form, was da zwischen diesen beiden Liebenden geschieht.

Wenn der Mensch hinter der Rolle sich dem aus der Rollenvorgabe Ausgesparten zuwendet, geht jede Struktur verloren. Heißt das, jenseits der Rollenstereotypen liegt nur Unsicherheit und Chaos? Oder ist es nicht vielmehr eine neue Frage, die hier aufgeworfen wird. Danach, was bleibt, wenn Frau und Mann auf ihre bloße Rolle reduziert werden, dass Beziehung und Gestaltung dann nicht möglich ist, wenn von Subjekthaftigkeit und Besonderheit abgesehen wird.

Dass die Stereotypen unserer Normen nicht helfen dabei, ein wirkliches Leben zu füllen, in seiner Widersprüchlichkeit zu leben.

Was ist der Kern dieser Bildfolge? Ich lese es als zutiefst empfundene Irritation in Hinblick auf alles, was zwischen Frau und Mann gegenwärtig geschieht- vielleicht ein Verlust von Sinnlichkeit in der Begegnung der Geschlechter.

Eine stereotype Struktur, die in ihrer Entgegensetzung auch Sicherheit und klare Orientierung



verspricht und daher Halt gibt. Die beiden können sich aber so nicht begegnen, nicht erkennen. Und was dazwischen liegt, ist eine unübersichtliche, verwirrende, verstörende Wildheit. Die bleibt aber ungeklärt, sie ist Verweis auf die Abgründe (in den Beziehungen, in der einzelnen Seele jenseits der Geschlechtsrolle - aber bezogen auf das je eigene Geschlecht).

Denn auch das wird ja Thema in diesem Triptychon: es gibt kein Leben jenseits der Geschlechtlichkeit, jeder Mensch ist in seinem Sein auch auf das eigene Geschlecht verwiesen“ das ihr und ihm als Körperstruktur und als gender-Zuschreibung in die Seele geschrieben ist, vor dieser Seite der Existenz gibt es kein Entrinnen, auch wenn das (durch stereotypen Halt) gelegentlich durchaus wünschenswert wäre.

Was wir da zu sehen bekommen, ist verstörend. Wir suchen nach Antworten und finden neue Fragen? Was für eine Gemeinheit. Dennoch liegt in diesem kurzen Zusammenschnitt auch eine Vision (oder doch nicht?) Das Chaos als Ursuppe kann ja Neues hervorbringen, jenseits von Stereotyp und Rolle liegen die Wirklichkeiten lebendiger Menschen, die ein Bedürfnis haben, den Boden zwischen ihnen zu beackern, das ist Kulturarbeit im engen und buchstäblichen Sinne - eine neue Kultur von Beziehung und Familie zu entwerfen - so könnte die Vision lauten, und den Mut zu entwickeln, schrittweise und mit immer wieder großer Gefahr der Erfolglosigkeit sich zu konfrontieren.

Dennoch nicht aufzuhören damit, sich dem gegenwärtigen zu konfrontieren. Und das ist (soweit

es das Leben in Beziehungen und Familie betrifft) in großem Umfang geprägt durch Stereotyp und Rolle. Nur durch das Stillstellen wird die Brutalität erfahrbar, mit der diese Reduktionen wirken, erst durch Erstarrung im Prototyp kann die Dynamik des Dazwischenliegenden, die Brisanz des Ungesagten, die Lebendigkeit des Ausgesparten - sich wirklich entfalten.

Das verbindende Dritte ist die Befreiung aus den Festlegungen. Das macht die Rückkehr zu einem Rohen, Unbearbeiteten notwendig. Die „wilde Mitte“ ist mehr als die Allegorie auf Trieb und Unbewusstes, auch mehr als eine Metapher für Beziehungswirren in Zeiten von Individualisierungsschüben: es ist auch ein Zeichen für Ressourcen“ die in der Nicht-Strukturierung liegen.

Durch die Negation festgelegter Bildsprachen entsteht ein neuer Raum - den können wir Hoffnung nennen oder Potential oder er wird aber erst sichtbar durch die stumme Konfrontation mit den starren, unbeweglichen Strukturen von Geschlechtsrollen - und er verweist auf die möglichen nächsten Schritte, mit denen diese engen Bilder von Mann und Frau verlassen werden können - sie sind ein Produkt historischer Lebensbedingungen, sie werden immer wieder neu erzeugt durch die jeweiligen Kulturproduktionen, mit denen eine Gesellschaft ihre Symbolsprachen entwickelt und einsetzt, um ihre Mitglieder gerade in der benötigten Weise zu erziehen.

Das hat Elias den Prozess der Zivilisation genannt.



www.eeckhout.de